



Ἐπέκεινα

International Journal of Ontology
History and Critics

EMANUELE CAMINADA E FRANCESCA VALENTINI

Retorica corporea: le “constructed situations” di Tino Sehgal

EPEKEINA, vol. 7, nn. 1-2 (2016), pp. 1-12

Proceedings

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Retorica corporea: le “constructed situations” di Tino Sehgal

Emanuele Caminada e Francesca Valentini

Il lavoro dell'artista Tino Sehgal è stato scelto come caso studio di questo contributo perché offre la possibilità di riflettere su diversi livelli di dissenso e quindi di consenso.

Tino Sehgal è conosciuto per le sue “constructed situations”, opere basate sull'interrelazione tra i loro interpreti, gli spazi in cui hanno luogo e il pubblico delle diverse istituzioni dedicate all'arte in cui queste trovano compimento. Esplorando i confini della performatività degli atti linguistici così come quelli di coreografia, danza e canto, le opere immateriali di Sehgal prendono forma nell'interazione tra gesto corporeo e concordanza ritmica, mostrando e articolando allo stesso tempo sia la natura predicativa che quella pre-predicativa del *consentire* e del *dissentire*.

Il verbo *consentire* e il nome *consenso* significano e rimandano non solo a un accordo costruito su volontà, opinioni e sentimenti individuali, ma fanno riferimento anche all'influenza del nostro comune sentire corporeo. Solitamente, quando si pensa, si compiono delle scelte e si agisce, quest'ambito dell'esperienza non è tematizzato consciamente. All'interno della riflessione fenomenologica le trame del nostro sentire corporeo possono essere definite come una forma di coscienza corporea pre-predicativa ed enattiva.

In questo contributo ci concentreremo su quattro “constructed situations” intitolate *This is so Contemporary* (2004), *This is Exchange* (2005), *This Variation* (2012) e *Not Yet Titled* (2013).

Tino Sehgal è nato a Londra nel 1976 e ha studiato economia politica e danza rispettivamente alla *Humbolt Universität* di Berlino e alla *Folkwang Universität der Künste* di Essen. Nel 2005, quando fu scelto per esporre il suo lavoro al padiglione tedesco in occasione della 51a Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia - diventando così il più giovane artista mai selezionato in rappresentanza della Germania -, Sehgal aveva intrapreso la sua carriera artistica da cinque anni, dopo aver danzato in diverse compagnie tra cui quelle dei ballerini e coreografi Jérôme Bel and Xavier Le Roy. A seguito della sua partecipazione alla Biennale del 2005 ha continuato a esporre il suo

lavoro a livello internazionale, prendendo parte a numerose mostre collettive nonché personali fra cui si ricordano quelle organizzate dalla Fondazione Trussardi a Milano nel 2008 e dal Solomon R. Guggenheim Museum nel 2010.¹

La prima volta che siamo entrati a contatto con il lavoro di Tino Sehgal stavamo visitando la 51a edizione della Biennale di Venezia, dove Sehgal, come già anticipato, era uno dei due artisti selezionati per rappresentare la Germania e dove il suo lavoro era presentato insieme alle sculture dipinte di Thomas Schiebitz. Entrando nel padiglione tedesco si incontravano tre persone abbigliate con pantaloni neri e camicia bianca, facilmente identificabili come tre guardiasala. Improvvisamente i tre cominciavano a spostarsi balzando avanti e indietro, cantando ripetutamente: “*Ooh! This is so contemporary, contemporary, contemporary...*”. Una volta terminato questo jingle uno dei tre diceva: “Tino Sehgal”; il secondo: “*This is so Contemporary, 2004*”; e il terzo concludeva: “*courtesy of Jan Mot*”.

Nonostante i visitatori fossero divisi tra chi si sentiva oltraggiato, chi mostrava il suo scetticismo scuotendo la testa e chi, invece, non riusciva a frenare l’entusiasmo provocato da questa esperienza, tutti erano profondamente colpiti dalla melodia ipnotica e dalla inconfutabilità della logica sottesa all’enunciato: “*This is so contemporary*”.

In un’altra sala del padiglione, si veniva accolti da altri guardiasala che, dopo aver messo a proprio agio i visitatori, si presentavano per nome e aggiungevano:

This is a work by Tino Sehgal entitled *This is exchange*. The work is an offer. I offer you to pay back one half of the entrance ticket price if you tell me what you think about market economy and if you are willing to discuss this with me.

1. La prima mostra personale di Tino Sehgal in Italia fu organizzata alla Galleria d’Arte Moderna di Milano dalla Fondazione Trussardi e curata dal suo direttore artistico, Massimiliano Gioni. La mostra, aperta dal 11 novembre al 14 dicembre 2008, offriva la più ampia retrospettiva dell’opera di Sehgal fino ad allora mai proposta, vedi: http://www.fondazione nicola trussardi.com/tino_sehgal_1.html. La mostra al Solomon R. Guggenheim Museum venne curata da Nancy Spector e aperta al pubblico dal 28 gennaio al 10 marzo 2010, vedi: <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/3305>.

Chi acconsentiva a prendere parte attiva alla discussione, riceveva una password attraverso la quale riscattare metà del prezzo del biglietto d'ingresso alla mostra.

Nel 2012, in occasione della 13a edizione di documenta - l'autorevole *kermesse* di arte contemporanea che ha luogo ogni cinque anni a Kassel in Germania -, Sehgal produsse un nuovo lavoro intitolato *This Variation*. Per accedervi bisognava oltrepassare il dimesso quanto poco appariscente ingresso di un edificio prospiciente una fatiscante palazzina a cui si arrivava dal cortile della stessa. Così facendo ci si trovava improvvisamente in uno spazio buio. In questo spazio, dove non si vedeva nulla, si poteva però percepire che qualcosa si stava muovendo. Gradualmente si veniva inghiottiti da ritmici rumori che erano veri e propri suoni, frammenti sparpagliati di una melodia ipnotica nella quale si riconosceva, ad esempio, il ritornello della canzone "Good Vibrations" dei Beach Boys.² Dopo circa sessanta secondi di permanenza in quello spazio si iniziavano a percepire le silhouette di circa venti uomini e donne che ballavano al ritmo della musica che loro stessi producevano. Danzavano mentre creavano suoni tramite la tecnica del beat-box e si muovevano sinuosamente attorno a coloro i quali erano entrati nella stanza.

This Variation coinvolgeva interpreti chiamati a compiere quattordici diverse coreografie composte da parlato, beatbox e canto.³ Non si riusciva a capire se dal momento in cui si era varcata la soglia di quello spazio la luce fosse aumentata o se gli occhi si stessero abituando velocemente all'oscurità. Le voci, la musica, la danza avvolgevano i visitatori che, non potendo resistere, cominciavano a muovere la testa o

2. Brian Wilson and Mike Love, *Good Vibrations* Brian Wilson, Dannis Wilson, Carl Wilson, Mike Love and Al Jardine © 1966 by Capitol, LP.

3. Le parole cantate e parlate delle differenti coreografie potevano essere frasi del tipo: "The income men derive from producing things of slight consequence, is of great consequence" (in questo caso ciascuno degli interpreti aveva il compito di ripetere la frase con parole proprie - usando qualsiasi altra parola che non cambiasse il significato della prima proposizione), oppure parti o ritornelli di diverse canzoni, tra cui "The Way I Are" del produttore, cantautore e rapper Timbaland (Timbaland et alii, *The Way I Are* Timbaland, Keri Hilson, D.O.E. © 2007 by Blackground Records/Interscope Records, CD, MP3). E-mail di Charlotte (interprete di Tino Sehgal *This Variation*, 2012, Kassel) a Francesca Valentini, 27 ottobre 2014.

altre parti del corpo ritmicamente, si univano al gruppo o si dirigevano a ritroso verso l'ingresso che era anche l'unica via di uscita.

Nel 2013 Tino Sehgal ricevette il Leone d'Oro come miglior artista della 55a Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia con l'opera *Not Yet Titled*. Questo lavoro incorpora alcuni degli elementi di *This Variation*.

Not Yet Titled era in mostra nello spazio più ampio del Padiglione Centrale dei Giardini della Biennale, una grande area pressoché quadrata illuminata da luce naturale proveniente dall'alto. Alle pareti di questa sala erano esposti diversi disegni su lavagna realizzati dal fondatore dell'antroposofia, Rudolph Steiner nel 1923. La zona centrale della sala era abitata da quattro ieratiche sculture create dal visionario architetto e artista Walter Pichler.⁴

La maggioranza dei visitatori non notava l'opera di Sehgal, dato che questa avveniva rasoterra, ovvero ad un'altezza cui solitamente non si focalizza lo sguardo all'interno di uno spazio espositivo. Soprattutto nei giorni in cui la mostra era particolarmente affollata, solo i visitatori più attenti e pazienti la notavano. In queste occasioni, una delle modalità migliori per accorgersi dell'esistenza dell'opera era quella di fare attenzione ai visitatori che spesso sedevano su una panca poco distante da essa, guardando verso il basso. Sul pavimento, si potevano notare uno, due, tre, quattro o cinque individui di diverse età (dai 13 ai 65 anni) inginocchiati. Mentre uno di loro produceva suoni con la tecnica del beat-box, mugugnava una melodia o canticchiava alcune parole di una canzone, gli altri si muovevano, seguendo il ritmo in una sorta di *trance*. La maggior parte delle volte, gli interpreti lavoravano a coppie. In risposta alle diverse melodie prodotte da un membro della coppia, l'altro cominciava a muoversi, interpretando la rispettiva coreografia. Assorti in un rituale che avveniva interamente sul pavimento della sala, gli interpreti comunicavano fra loro, cambiavano e si scambiavano di posto, lasciavano lo spazio alla fine del proprio turno di lavoro seguendo segnali che corrispondevano a piccoli gesti, leggeri suoni gutturali, parole biascicate o dette a metà.

4. Le quattro sculture di Walther Pichler erano: *Stele I* (1962-76); *Stele II* (1962-76); *Bewegliche Figur* (1982); *Composite Figure* (testa di Dieter Roth) (1999).

Per realizzare le coreografie elaborate da Sehgal, gli interpreti operavano “una forma di baratto emozionale”⁵ tra loro, evitando solitamente il contatto visivo con i visitatori che qualche volta formavano una piccola folla attorno a essi.

A Venezia, gli interpreti erano inginocchiati di fronte al pubblico internazionale della mostra come se fossero “inginocchiati di fronte al mondo”,⁶ ma erano anche concentrati su loro stessi per trovare e seguire il loro personale ritmo interiore, per mettere in atto la coreografia prevista. Uno di loro ha testimoniato: “in quel momento eravamo un po’ egoisti, ognuno di noi pensava solo a se stesso”.⁷ Altre volte invece cercavano di proteggersi a vicenda agendo come “poliziotti per gli altri”,⁸ chiedendo ai visitatori di smettere di fare fotografie o di filmare l’opera, preservando così l’integrità dell’atmosfera e in tal modo rendendo possibile il riverberare della stessa nell’intero spazio.

Piuttosto che riferirsi al proprio lavoro con il termine di *performance*, termine che potrebbe porre l’accento sul compimento di un’azione e quindi sulla sua finalità, Sehgal preferisce chiamare le sue opere “constructed situations”.⁹ Queste coinvolgono uno o più interpreti chiamati a seguire istruzioni predisposte dall’artista. Le coreografie di Sehgal ammettono forme di improvvisazione e possono essere quindi leggermente modificate.

Sebbene la maggioranza degli interpreti sia composta da gente comune scelta sul luogo, egli si avvale di un piccolo numero di fedeli collaboratori professionisti che interpretano le sue opere ovunque esse vengano presentate. Secondo la storica dell’arte Claire Bishop, l’opera di Tino Sehgal è un esempio paradigmatico di ciò che lei definisce “delegated performance”.¹⁰ Rispetto alla tradizione della performance tra gli anni ‘60 e ‘80, quando l’artista metteva in gioco il proprio corpo, nella

5. Intervista di Francesca Valentini a Ildo (interprete di Tino Sehgal’s *Not Yet Titled*, 2013, Venezia), Venezia, giugno 2013.

6. Intervista di Francesca Valentini a Ildo (interprete di Tino Sehgal’s *Not Yet Titled*, 2013, Venezia), Venezia, giugno 2013.

7. Intervista di Francesca Valentini a Silvia (interprete di Tino Sehgal’s *Not Yet Titled*, 2013, Venezia), Venezia, giugno 2013.

8. Intervista di Francesca Valentini a Elena (interprete di Tino Sehgal’s *Not Yet Titled*, 2013, Venezia), Venezia, giugno 2013.

9. OBRIST 2010, 826.

10. BISHOP 2012, 219.

performance delegata il protagonista dell'azione non è più il singolo, l'artista, ma piuttosto "the collective body of a social group".¹¹

Tuttavia, in riferimento alle opere di Sehgal, sarebbe meglio parlare del 'corpo collettivo della gente'. Infatti, solo alcune *constructed situations* impiegano interpreti che incorporano categorie sociali specifiche.¹² Più che un gruppo sociale determinato, gli interpreti delle sue opere rappresentano la moltitudine della gente. Generalmente, come nel caso di *Not Yet Titled*, essi non emergono per il loro appartenere a una specifica categoria sociale; pertengono semplicemente alla categoria 'gente', nella quale si possono trovare bambini, così come adolescenti, uomini e donne adulti, nonché persone anziane. Sehgal li sceglie perché è affascinato da alcuni loro tratti non specifici, come ad esempio, il modo in cui si muovono o muovono le mani, il loro portamento o il tono della loro voce.

Le sue *constructed situations* possono essere esperite per tutta la durata delle mostre in cui sono esposte, ogni giorno, dal momento dell'apertura alla chiusura. Gli interpreti lavorano in turni che durano alcune ore. Ciò permette alle opere di funzionare a ciclo continuo.

Le *constructed situations* non lasciano traccia. Sehgal non autorizza non solo le tradizionali didascalie scritte, ma nemmeno alcun tipo di fotografia, registrazioni audio o video, né che la sua opera venga documentata nel catalogo o in altri materiali relativi alle mostre a cui partecipa: l'unica traccia delle sue opere è conservata nella memoria dei visitatori, così come nelle note della critica.

Le sue opere sono sempre accompagnate da una didascalia orale. Se, da un lato, queste didascalie possono essere considerate come delle proposizioni constative, perché nominano qualcosa che già esiste, dall'altro possono essere interpretate come proposizioni performative che costituiscono le opere d'arte. Sono infatti le didascalie che ascrivono oralmente alle *constructed situations* di Sehgal lo status di opere d'arte.

Un altro carattere distintivo del suo lavoro è il fatto che viene sempre presentato all'interno di ambiti e luoghi d'arte istituzionali (musei, gallerie, etc.).

11. BISHOP 2012, 219.

12. A esempio si potrebbe citare *This is Occupation* (2005), interpretata da un disoccupato che è assunto con il compito di descrivere la propria vita da disoccupato.

Sehgal associa il concetto di performatività alla politica e all'economia. Influenzato dall'idea aristotelica ripresa da Hannah Arendt in *Vita Activa*, egli considera ogni atto un'azione politica in quanto ogni atto ha influenza sulla società.¹³

Sebbene l'artista intenda creare opere d'arte immateriali, queste sono pensate come prodotti passibili di essere comprati o venduti come beni comuni.¹⁴

Le modalità della produzione artistica immateriale di Sehgal sono molto vicine ai modi di produzione sottesi al concetto di capitalismo cognitivo descritto e analizzato negli ultimi decenni da intellettuali fra i quali spicca il filosofo Paolo Virno. Nel suo libro *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanea*, Virno sostiene che nella cosiddetta epoca post-fordista, la società non è più organizzata in unità e forze, ma in una *moltitudine* di individui isolati. Letteralmente, *moltitudine* significa "essere molti".¹⁵ Mentre la produzione materiale viene sempre più automatizzata, i servizi del lavoro vivo diventano sempre più intangibili. Questo nuovo lavoro immateriale post-fordista svolto principalmente attraverso i mezzi della comunicazione, dell'informazione, dei simboli, dei linguaggi e delle emozioni è simile al fare artistico, al lavoro del virtuoso. Secondo Virno, la virtuosità, come quella di un'eccellente pianista o di un virtuoso ballerino, consiste nell'altissima qualità dell'interpretazione e non nella creazione di un tangibile prodotto finale. La presenza del pubblico è costitutiva per il lavoro del virtuoso.¹⁶ "Oggi [...] il lavoro (dipendente, salariato, produttivo di plusvalore) è interazione",¹⁷ sostiene Virno. Il riconoscimento reciproco tra i diversi individui è oggi espresso mediante il capitale intangibile dell'interazione.

Indipendentemente dal fatto che le intuizioni di Virno possano corrispondere all'intero sistema dei mezzi di produzione reali dell'economia globale contemporanea, queste mettono in nuova luce l'intenzione artistica di Sehgal. Il particolare concetto di performatività che l'artista

13. ARENDT 1958.

14. Le opere si possono comprare mediante una transazione orale che avviene tra il venditore e il compratore alla presenza di alcuni testimoni e un notaio.

15. VIRNO 2001, 48.

16. VIRNO 2001, 27-28.

17. VIRNO 2001, 116.

persegue verrebbe messo in discussione. L'interazione intangibile di cui Sehgal si fa portavoce non sarebbe una caratteristica originale del suo lavoro, ma piuttosto un tratto costitutivo del modello di produzione contemporaneo.¹⁸

Analizzando l'interazione corporea propria delle *constructed situations* di Sehgal, vorremmo ora introdurre il concetto di *retorica corporea*. Con retorica noi intendiamo l'arte dell'espressione efficace e persuasiva, non solo per quanto riguarda il livello predicativo del parlare, scrivere e argomentare, ma anche per ciò che pertiene il livello pre-predicativo e corporeo costituito dall'intreccio dei nostri sensi.

Le *constructed situations* di Sehgal sono a nostro avviso concrete esemplificazioni di forme di retorica corporea. Pertanto vorremmo confrontare le diverse trame di questa retorica presenti nelle opere che abbiamo descritto. Ci concentreremo sugli effetti che queste situazioni retoriche producono sugli interpreti, sul pubblico, così come nella relazione tra gli interpreti e il pubblico. Infine verrà tematizzato il ruolo giocato dall'artista.

In *This is so contemporary*, gli interpreti cantano insieme, sono sintonizzati. A conclusione dell'opera, ognuno di loro pronuncia una parte della didascalia. In questo modo compiono un'azione coordinata che segue un canovaccio relativamente semplice definito dall'artista. Dato che l'opera avviene improvvisamente, il pubblico è solitamente sorpreso e disorientato. Gli interpreti sono come in agguato, aspettano i visitatori. La situazione sembra essere costruita lasciando un margine minimo d'interazione.

Al contrario, *This is Exchange* è costruita sull'interazione. Se i visitatori acconsentono al dialogo, lo scambio avviene non solo verbalmente ma anche economicamente. Sehgal è convinto che più le informazioni riguardo al suo lavoro e alle relative modalità di attuazione si diffondono, ovvero, più il pubblico sa cosa potrebbe aspettarsi, più questo ha potere sul modo in cui le opere si realizzano, forse addirittura un potere maggiore di quello degli interpreti.

Nel caso di *This is Exchange*, l'opera potrebbe attuarsi non solo sulla base di un accordo o di interessi condivisi tra i diversi attori (interpreti, visitatori, personale, etc.) ma persino esclusivamente sulla base della

18. VALENTINI 2017.

possibilità di ottenere il rimborso di metà del prezzo del biglietto. Qui Sehgal assume interpreti che hanno la capacità retorica di coinvolgere e lasciarsi coinvolgere in dialoghi complessi sull'economia di mercato, dando loro determinate consegne. Inoltre va sottolineato anche che egli può fare affidamento sia sul supporto economico dell'istituzione che commissiona l'opera e/o la sua esposizione, sia sul supporto logistico del personale della sede espositiva. *This is Exchange* mobilita una grande rete di 'attori' differenti (artista, interpreti, personale alle biglietterie, visitatori, etc.) tra i quali entrano in gioco diversi livelli di consenso. Questi attori non condividono un fine comune. Non c'è un consenso unitario tra loro, ma numerosi livelli di scambio in cui è sufficiente che ciascuno attivi il proprio anello nella catena di azioni che l'artista ha previsto per la realizzazione della sua opera.

This Variation coinvolge un numeroso gruppo di interpreti. A turno, uno di loro guida il gruppo, cominciando a cantare una canzone o costruire una melodia tramite la tecnica del beat-box. Gli interpreti si muovono e danzano nel buio, ma, tramite un modulatore di luce poco visibile, a cui teoricamente solo loro avrebbero accesso, essi hanno anche la possibilità di modificare l'intensità della luce nello spazio. Buio e luce sono elementi costitutivi della coreografia ma la loro intensità non è precisamente dettata dall'artista. Dopo essere entrati nella spazio dell'opera, i visitatori tendono a disperdersi divenendo parte dell'ambiente. Con la loro presenza corporea diventano ulteriori elementi della coreografia, andando a influire sulla traiettoria dei movimenti degli interpreti. I corpi distribuiti dei visitatori sono permeati dalle vibrazioni e dal ritmo che risuona in ognuno di essi. I corpi e ognuno dei sensi tendono all'assonanza con l'unisono posto dagli interpreti della *constructed situation*. Una volta nella stanza buia si hanno tendenzialmente solo due possibilità: consentire, e quindi diventare parte di *This Variation*, o andarsene. Le vibrazioni di *This Variation* sono travolgenti: si impongono lasciando come unico margine di dissenso il rifiuto.

In *Yet Not Titled* un ristretto gruppo di interpreti è inginocchiato sul pavimento di un grande spazio luminoso, normalmente molto affollato. Come in *This Variation*, a turno, uno di loro prende la guida dettando il ritmo, facendo beat-boxing o canticchiando, mentre gli altri silenziosamente cercano di sintonizzarsi e intonarsi con lui. Nella terminologia tedesca della fenomenologia il modo con il quale essi costituiscono

consenso corporeo con il solista può essere espresso come una forma di *Nachfühlen* (letteralmente sentire dopo, ovvero sentire nella scia di qualcuno) più che come una forma di *Mitfühlen* (sentire con, sentire insieme a qualcuno) dato che il loro sforzo è teso a seguire e unirsi al ritmo proposto dal solista.¹⁹ Inoltre, gli interpreti tendono a chiudere gli occhi e a isolarsi in concentrazione. Osservando *Not Yet Titled*, i visitatori sentono e sono affascinati dall'interna armonia che gli interpreti, reciprocamente alla ricerca di accordanza ritmica e abbandonati al suo flusso, sono gelosamente in grado di raggiungere. Se da un lato i visitatori non vogliono disturbare la loro trance, pena la perdita del fragile equilibrio che emanano, dall'altro essi vorrebbero esser parte della situazione ipnotica, nonostante gli interpreti non li incoraggino a unirsi a loro.

Le *constructed situations* di Sehgal attualizzano forme di persuasione corporea che costituiscono intrecci del *consentire*, cioè forme di interazione dinamica, di consonanze e dissonanze, accordi e disaccordi. Attraverso l'opera di Sehgal esperiamo forme di consenso corporeo in cui ogni corpo opera come il nodo di una rete. A seconda della situazione, ogni individuo ha un minor o un maggior margine di dissenso e pertanto di possibile consenso.

Nel lavoro di Sehgal esperiamo concretamente il significato dell'intercorporeità. Specialmente in *This Variation* percepiamo l'intercorporeità e il suo valore divenendone parte integrante, mentre in *Not Yet Titled*, piuttosto che esperire l'intercorporeità dall'interno, la sentiamo confrontandoci con gli sforzi degli interpreti finalizzati a raggiungere e mantenere un'armonia reciproca. In *This is so contemporary* la retorica è all'opera sia nel suo aspetto corporeo che argomentativo, mentre in *This is exchange* si affida preminentemente al discorso dialettico.

In questo breve contributo ci siamo concentrati quasi esclusivamente su alcuni degli aspetti corporei della retorica, sottolineando la rilevanza della sua dimensione corporea. Nel caso specifico delle *constructed situations* di Tino Sehgal un'ulteriore linea di ricerca potrebbe focalizzarsi sul ruolo giocato in esse dagli atti linguistici e sul genere di figure retoriche che queste esemplificano. Da un punto di vista teorico e strettamente fenomenologico, nuova attenzione po-

19. SCHELER 1973.

trebbe essere diretta a cercare di comprendere quali figure retoriche e tecniche compositive possano avere controparti a livello corporeo e pre-predicativo.

Abbiamo sostenuto che il lavoro di Sehgal esprime alcuni paradigmi delle società contemporanee. Dando corpo vivo alla retorica, la sua opera sottolinea i legami e i vincoli sociali tra gli individui e le moltitudini caratteristiche del vivere associato nel nostro tempo.

L'arte, e in questo caso l'arte contemporanea, sembrerebbe rispecchiare le tensioni interne alla società piuttosto che proporre vie alternative per affrontarle, metterle in discussione e risolverle. Per questo motivo bisognerebbe approfittarne. Dovremmo considerare l'arte contemporanea come una forma di *re-enactment*, attraverso il quale fare esperienza, vedere e osservare i molteplici modi in cui agiamo, formiamo e siamo formati dalla realtà.²⁰ Inoltre, dovremmo chiederci se il compito di offrire alternative alle implicazioni collettive, economiche e politiche più alienanti della contemporaneità possa essere delegato agli artisti. Nonostante gli obiettivi che Sehgal si propone di raggiungere, una vera alternativa è ancora da trovare, deve ancora trovare un nome, è ancora senza titolo: *not yet titled*.

Emanuele Caminada e Francesca Valentini

KU Leuven / Università Ca' Foscari Venezia

emanuele.caminada@kuleuven.be / francesca.valentini@unive.it

Riferimenti bibliografici

- ARENDT, H. 1958, *The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago; ed. it. *Vita Activa*, Bompiani, Milano 1964.
- BISHOP, C. 2012, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York.
- BLANGA-GUBBAY, D. e E. RUCHAUD (a cura di) 2017, *You were not expected to do this. On the Dynamics of Production (Distraction/Interference – Resistance/Accident)*, Düsseldorf University Press, Düsseldorf.
- LÜTTICKEN, S. 2005, *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Rotterdam.
- OBRIST, H. U. 2010, *Interviews*, Charta, Milano, vol. 2.

20. LÜTTICKEN 2005.

- SCHOLER, M. 1973, *Wesen und Formen der Sympathie*, Bouvier, Bonn; ed. it. *Essenza e forme dalla simpatia*, a cura di L. BOELLA, Franco Angeli, Milano 2010.
- VALENTINI, F. 2017, «Tino Sehgal's "constructed situations": the tension of immaterial», in BLANGA-GUBBAY e RUCHAUD 2017.
- VIRNO, P. 2001, *Grammatica della moltitudine: per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Rubbettino, Soveria Mannelli.